

**LA DRAMATURGIE DU CRIME. DE WOYZECK A ROBERTO ZUCCO ET LE  
THEATRE POLITIQUE**

**Diana Nechit, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: The destructive or self-destructive pulsations of people and society have been staged since Antiquity and Classicism. The dramatic works of Euripides, Shakespeare, Racine, Büchner, Kleist, Brecht, Becket, and Koltès represent some attempts of comprehensiveness of the human violence mechanisms. This paper aims at an introspection of Büchner and Koltès dramaturgies, into the depths of the two criminal figures that possess a great seduction force: Woyzeck and Roberto Zucco. Considering the state of some characters like Richard III, Iago, Macbeth etc., we are empowered to talk about justifications of criminal pulsations, but in the case of Woyzeck and Roberto Zucco their crimes are irreducible to similar motives, the two are incarnating the mythical figure of a natural evil. The perspective that shocks and hits the sensitivity of the reader and spectator is the worthlessness of the two characters' actions. The two plays represent stances of some disillusioned young, two parables of some young that become murderers as a consequence of their perception on the others and on the world that terrorizes them. The two personages' fear is converted to crime and can be perceived as quasi-animal brutalization of a human being who feels threatened by fear and misunderstanding of others. This analysis aims at an expressionist exploitation of a common reference: artistic transfiguration of a fact that is centered around two antiheroic characters, victims and executioners, the exclusion and madness of an unhealthy society. I also tried – in a natural timeline – to approach the outline and the essence of a certain modern and actual dramatic form – the political theatre.*

*Keywords: violence, drama, fear, society, political theatre.*

« Tu cours à travers le monde comme un rasoir ouvert. » (*Woyzeck*)

« Vous êtes comme un couteau à cran d'arrêt que vous refermez de temps en temps et que vous rangez dans votre poche. » (*Roberto Zucco*)

L'idée de cet article sur la dramaturgie du crime n'est venue suite à mon expérience entant que spectateur à une production de la compagnie du théâtre BEZNĀ théâtre de Londres qui a présente une dramatisation d'après Crime et Châtiment de Dostoïevski, un montage tout à fait brechtien et qui dépassé de loin la mission artaudienne sur le théâtre de la cruauté.

La violence et la cranté de la pauvreté qui mène à des actes de deshumanisation complète, une mère qui vend son enfant pour acheter à manger un fils qui tue sa mère afin de vendre les chaussures du père – sont si bien véhiculées sur scène pour soutenir la thèse sociale et politique du texte qui, au-delà d'une émotion cathartique on expérimente une forme de dégoût envers nous en tant qu'individus.

Je n'ai pas l'intention de faire une analyse du théâtre politique et social comme il est conçu aujourd'hui, mais de voire plutôt les changements qui ont eu lieu à travers l'histoire du théâtre dans l'esthétique de la catharsis en ponctuant par les expériences du théâtre épique de Brecht et du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. L'analyse je vais le construire autour de

deux personnages emblématiques pour cette dramaturgie du crime, deux personnages qui appartiennent à deux époques différentes, à deux dramaturgies différentes, à deux langues différentes mais qui ont en commun la référence au crime.

Dans *Woyzeck* et *Roberto Zucco* les deux auteurs, Büchner et Koltès ont tendance à reprendre à leur compte la douleur, la souffrance de leurs quasi-héros et à pousser leurs cris avec eux. À l'origine du parcours qu'effectuent les deux personnages il y a un arrachement, un *Aufbruch*. Ils ont bondi « hors de leurs chaînes ». Malgré leurs actes, Zucco et *Woyzeck* s'avèrent être des personnages non point agissants, mais passifs... Des personnages en passion. Ici, le crime n'est point un acte, mais seulement un geste, un spasme involontaire, un raptus : c'est quasiment la victime qui vient expirer entre les bras de son assassin.

Sur Zucco, on pourrait sans doute répercuter la critique d'Adorno à l'égard des personnages expressionnistes : sa subjectivité exacerbée, sa subjectivité de pur regard visionnaire risque de le rendre subjectivement inexistant, inconsistant. Chez Koltès, le protagoniste échappe au formalisme absolu de certains personnages expressionnistes. La distance entre le moi de Zucco et le monde est cette distance que G. Benn appelait le « divorce », la « catastrophe » schizoïde, autistique, de son personnage de tueur en série<sup>1</sup>.

Dès la première représentation de *Roberto Zucco* dans la mise-en-scène de Peter Stein à Berlin, la critique allemande n'a pas manqué d'associer la cavale de l'homme au treillis, qui tue ceux qui croisent son regard, à la traque de *Woyzeck*, qui se solde par le meurtre de sa compagne. Cependant le rapprochement est alors l'occasion de souligner, dans la différence relevée des deux figures, ce qui a gêné la réception de la pièce de Koltès : l'esthétisme de son auteur oppose à la morale de Büchner<sup>2</sup>.

Pour nuancer un peu plus on doit mettre en relief la singularité de Koltès ; à la différence de meurtriers tels que Iago, Richard III, *Woyzeck* dont on peut expliquer les pulsions d'autodestruction, les crimes de Zucco sont gratuites, sans motifs et le personnage incarne la figure mythique d'un mal naturel. On se pose souvent la question : qu'est-ce que les « classiques » ont à nous dire ? On pourrait plutôt se demander ce que nous a dit, nous aux classiques. *Woyzeck* est un classique parce qu'il transporte avec lui un univers ou la servilité, la peur de mourir et la frustration sexuelle échangent leurs orages réciproques en des termes énigmatiques, mais aussi parce que la vitesse plastique des scènes semble émaner d'un savoir sur l'art aussi cru que profond enfin parce que la mélodie dont la pièce est à la fois le rapport médical et la propagation poétique relève d'une vérité sans définition. Et si *Woyzeck* n'est pas la première tragédie sociale dans l'histoire de l'écriture dramatique, elle est néanmoins la première apparition d'un héros qui n'est issu ni de la mythologie ni des classes bourgeoises ou aristocrates, mais du prolétariat.

Au premier niveau de l'analyse on peut parler de l'exploitation d'une même référence : le fait divers. Les deux personnages ont comme point commun la référence à des personnages réels. L'exploitation dramatique du fait divers se fait par une construction fragmentaire du récit qui met en première ligne des personnages qui sont des anti-héros, des meurtriers et des bourreaux-victimes. On frôle de très près la folie et l'exclusion sociale.

On peut surprendre dans l'écriture dramatique cet effet de distanciations (*Verfremdungseffekt*, littéralement « effet d'étrangeté ») dont parle Brecht ce principe esthétique se caractérise tout d'abord par un refus « celui de se laisser leurrer par les artifices de la représentation théâtrale ; ceux des décors qui cherchent l'effet du réel, ceux des acteurs qui tendent à faire croire, par leurs gestes et leur diction, que le personnage a un caractère

<sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Résurgences de l'expressionnisme : Koltès, Bond*, Etudes théâtrales, no. 7, Louvain-la-Neuve, mai 1955, p. 24.

<sup>2</sup> « Que cet auteur ait placé la beauté au-dessus de la morale a toujours eu une résonance plus douteuse que convaincante. C'est aussi ce qui empêche qu'on assiste à la Schaubühne à la naissance d'un nouveau *Woyzeck* contemporain. » (Wolfgang Iser in *Stuttgarter Zeitung*, 14.09.1990)

autonome et une psychologie, ceux des auteurs enfin qui découpent la vie en séquences organisées de *pièces bien faites* capables de capter le spectateur et de la ravir ainsi à lui-même. »<sup>3</sup>

Büchner s'inscrit par son écriture dans la tradition brechtienne, dans cette visée anti-illusionniste de l'ensemble qui touche tout d'abord à la fable. Celle-ci échappe à la construction artificielle de l'intrigue traditionnelle tributaire des seuls enchaînements d'une logique causale. On favorise un assemblage de séquences narratives dont on verra nettement les articulations et qui seront régulièrement ponctuées de commentaires.

Büchner s'inspire d'abord d'un cas qui a marqué son temps, moins pour ses circonstances que pour le débat qu'il a suscité entre médecins et juges autour de la question de la responsabilité de l'assassin.

Voyons de plus près les faits qui ont inspiré Büchner :

Julian Christian Woyzeck, perruquier et simple soldat est exécuté à Leipzig en 1824 pour avoir assassiné sa maîtresse. Un médecin conseiller à la cour, le Dr. Clarus, qu'on avait chargé de juger des facultés mentales du meurtrier Woyzeck, a rédigé, l'un des premiers, un traité sur la responsabilité des actes. Le concept d'irresponsabilité – l'idée qu'un coupable puisse être une victime – est alors absolument nouvelle. S'inspirant de ce fait divers, Georg Büchner « invente » ce personnage vers 1836. Par ses choix esthétiques, il replace Woyzeck à l'intérieur de son contexte de pression sociale : constitue de vingt-cinq tableaux aussi brefs qu'électrisés, la pièce compose un puzzle psychique qui emprisonne le héros dans son aliénation.

Ce personnage, en effet dépourvu de psychologie, réfractaire à toute sympathie de la part du public mais engagé dans une action, ne donne à voir que la gestuelle habituelle de son groupe social, ce qui lui tient lieu de caractère et détermine ses traits distinctifs.

La pièce de Büchner qui s'inspire largement du matériel fourni par le rapport Clarus, tout en inversant son objectif, ne relève pas pour autant de la simple reconstitution dramatique, d'un fait authentique. Elle s'approprie d'abord le fait en l'amalgamant à d'autres cas analogues : les affaires Schmolling et Diess. Mais si Büchner s'approprie librement les détails de ces trois faits divers, c'est que son objectif est différent de celui des journalistes et experts dont il s'inspire. Le matériel de description que Büchner emprunte à Clarus se trouve détourné de son objectif initial visant à nier la maladie ; à tel point que les positions d'accusé et de juge s'en trouvent redistribuées : chez Büchner, c'est le juge qui est jugé.

La première version s'achève sur la scène où policier, barbier, médecin et juge se retrouvent pour constater le meurtre : « Fin emblématique du projet de Büchner qui vise à partir de trois faits divers analogues la reconstitution ou de la reconstitution dont chacun a fait l'objet à travers les débats et procès qu'ils ont suscités. Reconstitution entendue paradoxalement comme une dissection, ainsi que le suggère la présence du barbier dont les compétences sont aussi celle d'un chirurgien pouvant pratiquer des autopsies. La pratique dramaturgique de Büchner se ressent à l'évidence de sa rencontre avec des pratiques médicales et judiciaires, chacune impliquant *des gens autour et d'un cadavre* : à la fois leçon d'anatomie à la manière de Rembrandt, autopsie reconstitution et instruction »<sup>4</sup>.

La même portée pour la dissection, la mise-a-nu se ressent dans l'ordre de l'écriture. Les théoriciens parlent d'un passage de l'exposé des faits à l'examen des motivations. Le personnage n'est alors que l'ombre portée de la société qui l'aliène et le soumet à tous les compromissions. Il y a aussi un passage de la surface à la profondeur, une négation de

<sup>3</sup> Jean Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Col. Contours littéraires, Hachette, Paris, 1995, p. 163.

<sup>4</sup> Astrid Fischer-Barnicol, *Théâtre du crime*, in *Koltès*, combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui, n° 5, CNDP 1996, p. 61.

l'illusion théâtrale qui vampirise le spectateur et lui ôte sa substance. Büchner, dans la lignée de Brecht passe de la « continuité des faits à la discontinuité des motifs »<sup>5</sup> ce qui remet en question non seulement le fait-divers qui a été à l'origine du drame, mais aussi les trompe-l'œil de la réalité et les faux semblants du politique. Büchner veut sortir l'homme tout comme le spectateur, endormir par des constats d'évidences, de son sommeil d'automate dans un théâtre d'ombre et lui préserver intact son droit de regarder : « le foyer de la mimesis ne saurait plus être dans ce condition le personnage sur scène mais l'observateur du théâtre au dehors »<sup>6</sup>.

L'observation est fondamentale pour notre propos : les pouvoirs cathartiques de la tragédie sont désormais réduits à néant par l'impossibilité de concevoir une transcendance imposant d'en haut ses diktats, par le simple jeu des rapports des forces social et politique entre les individus.

Koltès trouve également son inspiration dans un fait divers mais l'appropriation du réel opère ici de manière forte différente. En voilà une brève présentation des faits :

Fin février 1988, au terme d'une cavale effrénée, l'assassin d'un inspecteur de police toulon mais est arrêté en Italie où on le voit une dernière fois, apostrophant la foule du toit de sa prison. Il s'agit d'un malade mental italien de 26 ans, Roberto Socco, interné en 1981 pour avoir tué ses parents, et qui s'était évadé en 1986 de l'hôpital-psychiatrique où il bénéficiait d'un régime de semi-liberté compte tenu de sa conduite irréprochable. C'est la diffusion d'une affiche d'avis de recherche comportant sa photo et son signalement qui permet de l'identifier, grâce au témoignage d'une adolescente, ancienne petite amie du tueur. Arrêté peu après, celui qu'on avait surnommé « l'homme au treillis » se suicide dans sa cellule du pénitencier de Vicenza le 23 mai 1988.

L'idée d'écrire un drame à partir d'un fait divers ne part pas de la lecture des documents du temps comme chez Büchner, mais du contact fulgurant avec une image chez Koltès. Lors d'un voyage en métro il voit un visage sur les murs du métro, le visage d'un homme recherché pour meurtre. De l'image à l'information, l'idée prend corps avec un reportage télévisé évoquant la tentative d'évasion de Socco par les toits de la prison et une seconde photo, publiée par le journal *Libération*. Koltès se laisse fasciner par la beauté d'un visage et la théâtralité d'une situation. Si dans la première situation la reprise du fait divers visait un effet de réel, une récréation des faits à partir des documents authentique, dans le deuxième cas elle vise plutôt la dimension mythique et poétique du personnage.

« Le mode d'exploitation des sources témoigne déjà d'une approche très différente du fait chez les deux auteurs : plus scientifique chez Büchner, fondée sur un examen rigoureux des textes disponibles ; approche plus poétique chez Koltès, fondée sur une rêverie autour d'images »<sup>7</sup>. A ce stade de la réflexion il est temps d'en revenir au fait divers lui-même.

Anne Laurent en parlant des rapports entre fait divers et théâtre<sup>8</sup> note à propos des criminels tels que Socco, Perry, Rivière ou Woyzeck, qu'ils sont des symptômes de leur temps, des « feux de détresse ». Leur crime dérange le consensus social : « Il tranche comme une lame, ébranle, déjoue et prend à revers tout espace d'institution »<sup>9</sup>.

Dans les deux pièces on retrouve l'image du couteau, métonymie du criminel et métaphore de sa violence.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>6</sup> R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, coll. Tell, 1994, p. 279.

<sup>7</sup> Astrid Fischer-Barnicol, op. cit., p. 62.

<sup>8</sup> Anne Laurent, *Pièces au dossier* in *Alternative Théâtrale*, 35/36, p. 48-49.

<sup>9</sup> Ibidem.

« Tu cours à travers le monde comme un rasoir ouvert. » (*le Capitaine à Woyzeck*, p. 251), « Vous êtes comme un couteau à cran d'arrêt que vous refermez de temps en temps et que vous rangez dans votre poche. » (*la Dame à Roberto Zucco*, p. 82) – là où Büchner innovait, établissait que chaque homme est un « abîme » lançait son héros contre le monde comme un rasoir et lui faisait tuer Marie au nom des mystères confondus de la folie, de la revanche sociale, de la jalousie ou de l'absence de Dieu, l'irrationnel des meurtres de Zucco est un simple point de départ, une évidence, un bien commun qui ouvre sur un mystère plus grand encore. Le rasoir ouvert de Büchner est devenu un cran d'arrêt qu'on ouvre et ferme à loisir.

Dans les deux cas on a affaire à l'élaboration on d'une mythologie qui présente le criminel comme un être d'exception, voyant et rupteur d'ordre. Mais une mythologie que le personnage principal prend différemment en charge.

Par un saut historique et épistémologique subtil qui met en perspective la progression dramatique, le véritable débat contemporain sur l'étiologie criminelle s'établit au sein du couple des Policiers qui guettent au carrefour le retour du criminel. Et la pierre d'achoppement de ce débat ne se situe plus à mi-chemin de la morale et la psychiatrie, mais entre la tautologie aporétique et le simple « petit déclic » qui préoccupait véritablement Koltès lorsqu'il écrivait cette épopée du criminel irrationnel : « Il suffit d'un petit déclenchement, d'une chose qui est un peu comme l'épilepsie chez Dostoïevski : un petit déclenchement, et hop ! C'est fini... Quand on me dira que je fais l'éloge du meurtrier ou des choses comme ça parce qu'on va me le dire, je dirai que c'est un tueur exemplaire dans la mesure où il suffit d'un tout petit déclic pour tuer.<sup>10</sup> ».

Woyzeck se proclame l' élu de Dieu, à l'écoute d'une « voix épouvantable » comme Jean a Patmos, et confond son couteau avec la « faucille tranchante » de l'exécuteur eschatologique de l'Apocalypse ; le drame montre que la violence du héros et sa justification anhistorique sont la réponse ordinaire des pauvres, victimes de la violence d'un ordre répressif qui les exploite, ne leur laissant pour exutoire que la folie et le crime. Zucco, rejette sa singularité et inscrit ses actes dans une normalité que son environnement récuse<sup>11</sup>. C'est un tueur qui ne s'identifie ni à un monstre, ni à un héros<sup>12</sup>. En écho de sa mère qui estime qu'il a « quitte les rails » il se présente come un train « que rien ne pourrait faire dérailler »<sup>13</sup> ; aux prisonniers troubles par son parricide, il répond qu'il est normal de tuer ses parents<sup>14</sup>.

L'appréciation de l'acte par le héros et par son entourage révèle donc la dissemblance de propos entre deux drames qui visent pareillement la représentation de la violence et interroge son statut. Woyzeck et son entourage sont d'accord pour considérer le meurtre comme un écart s'inscrivant dans une dialectique de l'ordre et du désordre. Pour Woyzeck, c'est un acte nécessaire et légitime qu'il situe dans son délire, dans un plan cosmique ; le meurtre de Marie est censé rétablir l'ordre.

Chacun de nous peut quitter la route donc, et tout le monde est Zucco. Il n'y a ni conscient, ni inconscient ni même la folie d'un rasoir qui parcourt le monde mais le mystère ponctuel d'un cran d'arrêt qui s'ouvre pour un instant et se referme pour un instant.

Un geste que l'entourage comprend sur un plan social : le meurtre perturbe l'ordre bourgeois. Mais ce que Büchner suggère c'est que le désordre, qu'il soit compris d'un point de vue individuel ou collectif, fait partie intégrante d'un ordre social factice.

<sup>10</sup> *Les Rages de Bernard-Marie Koltès*, interview de B.A. Koltès par Brigitte Salino et Emmanuelle Klausner, L'Évènement de jeudi, 12 janvier 1988.

<sup>11</sup> Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Les Editions Des Minuits, Paris, 1988, p. 89.

<sup>12</sup> Idem p. 17.

<sup>13</sup> Idem p. 38.

<sup>14</sup> Idem p. 92.

Zucco, en revanche, se distingue de son entourage en ce qu'il ne considère pas son action sous l'angle de l'écart, mais sous celui d'un acte qui ne se réfléchit pas. Il n'est pas question pour lui d'apprécier ses gestes d'un point de vue moral, il laisse au public le plaisir de débattre sur un sujet qui ne l'intéresse. Roberto Zucco, est la parabole d'un jeune homme qui devient tueur parce que sa vision, sa perception des autres et du morale le terrorise. La peur de Zucco convertie en crime c'est la ré(tr)action quasi-animale d'un être qui se sent menacé dans son existence par la peur criminelle des autres.

Une autre caractéristique du fait divers exploitée par nos deux dramaturges est la dimension spectaculaire. Tous deux sont sensibles au retentissement du geste individuel sur une collectivité, ou, comme le formule Peter Stein, au « rôle (que) joue la violence, ou le criminel et son action criminelle, dans l'aménagement psychique de notre société ».<sup>15</sup>

Büchner, tout comme Koltès, relève ainsi la fascination qu'exerce la violence sur la foule ; tous deux mettent en scène « des gens, autour d'un cadavre ».

Peu importe d'ailleurs l'identité du cadavre. Qu'il en soit question de Woyzeck ou de Marie, du cadavre de la victime ou de celui du bourreau, l'essentiel est que le spectateur, au théâtre comme sur la place publique arrive à une certaine paix par procuration d'une violence qui l'apaise, une catharsis renversée.

Cette situation qui réunit des gens autour d'un cadavre se retrouve par deux fois dans Roberto Zucco, dans la scène de la prise d'otages et dans la scène finale. Koltès s'est inspiré du braquage d'une banque suivi d'une prise d'otage, qui a eu lieu à Gladbeck en août 1988 ; certains otages avaient été exécutés en public et la scène retransmise à la télévision. La première reprend la question de Büchner qui s'interrogeait sur le rôle social du criminel. Le drame de Koltès qui met en scène cette médiation de la violence en acte se distingue ainsi de celle du Büchner, où la scène du meurtre et l'exhibition publique du cadavre se trouvent encore dissociées.

« Là où les deux auteurs se distinguent véritablement c'est dans la nature de la violence, qui s'exhibe : de Büchner à Koltès on passe d'une violence inscrite dans les structures sociales (lutte des classes pouvoir de l'Etat) à une violence individuelle »<sup>16</sup>. Dans un article sur le théâtre du crime, on voit une analogie entre les crimes de Zucco et le terrorisme. Il me semble qu'il ne faut pas voir une manifestation d'une violence individuelle répondant à une violence d'Etat auquel cas Zucco serait vraiment un nouveau Woyzeck conscient de son aliénation. Son geste s'inscrit alors dans le cadre d'une guerre civile comme la symboliserait son treillis. La violence de Zucco semble plutôt une manifestation sociale d'un autisme individuel construit et vécu comme salut unique de l'individu, salut qui implique de vivre dans l'ignorance du monde. On essaye de comprendre le caractère particulier du dernier meurtre le plus violent, le plus gratuit de tous, le meurtre de l'enfant dans le parc. Peut-être pour souligner l'écart entre deux façons de vivre un événement, entre celui qui le fait et ceux qui y assistent et même y participent, mais aussi l'anticipent et l'interprètent. Car si la scène est publique, sa publicité est assurée non par Zucco, à la différence des tueurs de Gladbeck, mais par les passants qui construisent l'événement en le commentant.

Le meurtre de Zucco peut être vécu par le public comme un théâtre cruel au sens où l'entendait Artaud. Koltès essaye de recréer par la fascination exercée par Zucco, ce que Artaud nomme la « curation cruelle ». Le spectateur sortirait de cette épreuve initiatique, métamorphosé et, d'une certaine manière, purifié. Koltès tout comme Artaud prétend articuler mythes et rites de son théâtre à un principe d'actualité. C'est que la « curation cruelle », le

<sup>15</sup> « Pourquoi et-tu devenu fou, Roberto ? » Entretien d'Anne Laurent avec Peter Stein in *Alternative théâtrales*, p.53.

<sup>16</sup> Astrid Fischer-Barnicol, op. cit., p. 62.

bouleversement cathartique du spectateur a plus de chance d'intervenir dans un contexte narratif et mimétique en résonance avec ses angoisses et ses souffrances.

L'analyse des relations entre les différents protagonistes du drame est significative de ce point de vue : « Zucco pendant très longtemps ne soit pas les badauds, à la différence de la dame excédée par le voyeurisme, il n'y a d'yeux que pour l'enfant dont il redoute le regard. Et c'est cette peur qui dans la fin de la scène établit la relation entre lui et le public »<sup>17</sup>. La dimension spectaculaire du meurtre final révèle un même partage entre Zucco et le chœur qui l'accompagne. Le public devient un chœur antique qui comment le fait et qui oublie le criminel pour mieux construire à son gré sa légende, et où Zucco finit par s'échapper de l'autre côté du réel et de la vie.

Pour conclure, on se trouve avec Büchner, devant une dénonciation de la violence collective dont celle de l'individu n'est que le produit de l'autre. Par contre avec Koltès, devant une représentation de la violence dont la définition avec le vacillement du réel, devient problématique.

Les deux éprouvent la même fascination pour le fait divers en tant que désordre, événement violent. La parole a un rôle révélateur, elle cache et dévoile l'événement et explique l'action par un langage qui leur donne sens.

Les dramaturges s'approprient de manière différente le fait-divers, en se référant aux documents visuel qui en gardent la mémoire. Mais comme nous l'avons vu, la reformulation scénique du drame s'inscrit pour chacun des dramaturges dans une lignée différente : le premier travaille sur les textes le second dispose d'images fixes ou animées. Mais l'un comme l'autre crée du texte et des images pour re-présenter le fait, pour proposer sa version tout en se situant par rapport aux documents qui l'ont inspiré.

### Conclusion

Ce « délire » hallucine de Zucco et celui, nous l'avons déjà signalé, du personnage-regard, du personnage-voyant : marginal place malgré lui au centre, contraint à l'immersion dans le Nombre, dans une foule qui déborde et l'engloutit, dans une foule, ou, inexorablement, il va finir par se noyer. Le Zucco de haltes n'est pas le meurtrier vedette des medias, mais plutôt « le dernier homme » ; à peine un homme, en vérité, une créature : Woyzeck, tel justement que l'a reconnu l'expressionnisme. Une sorte d'innocent qui, au bout du parcours, en fin de *Passion*, va devoir se reconnaître en criminel : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur »<sup>18</sup>.

### Bibliographie :

1. Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, nouvelle-édition Collection *Tell*, Paris, Gallimard, 1994.
2. Artaud, Antonin, *Œuvres*, collection *Quarto*, Paris Gallimard, 2004.
3. Benjamin, Walter, *Georg Büchner : des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à « La Mort de Danton »*, Edition Peter Lang, Berne, 1992.
4. Büchner, Georg, *Œuvres complètes inédits et lettres*, édition établie par Bernard Lortholary, Seuil, Paris 1988.
5. Fischer-Barnicol, Astrid, Théâtre du crime, in Koltès, *combats avec la scène*, Théâtre aujourd'hui, no 5, CNDP 1996
6. Gautier, Roger-François, *Théâtre aujourd'hui, Koltès, combat avec la scène*, no. 5, Conférence de presse, Festival d'Avignon, 1986.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>18</sup> *Scène XIV, l'Arrestation*, p. 89.

7. Koltès, B. M., *Roberto Zucco*, Edition de Minuit, Paris 1990.
8. Laurent, Anne, *Pièces au dossier* in *Alternative Théâtrale*, 1990.
9. *Les Rages de Bernard-Marie Koltès*, interview de B.A. Koltès par Brigitte Salino et Emmanuelle Klausner, L'Évènement de jeudi, 1988.
10. Sarrazac, Jean-Pierre, *Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond*, Etudes théâtrales, no. 7, *Actualité du théâtre expressionniste*, études réunies et présentées par J.P. Sarrazac.
11. Strats, Claude, *Portrait d'un homme recherche*, in *Séquence Revue du Théâtre National de Strasbourg*, 1<sup>er</sup> trimestre, 1995.
12. Thomasseau, Jean Marie, *Drame et tragédie*, Col. Contours littéraires, Hachette, Paris, 1995